

NEGOCIACIÓN DE LA VISIBILIDAD HOMOSEXUAL EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

Juan Carlos Alfeo Álvarez¹ (jcalfeo@ccinf.ucm.es)

Beatriz González de Garay Domínguez²

Universidad Complutense de Madrid

INTRODUCCIÓN

El 30 de junio de 2005, las Cortes Generales aprobaron la modificación del Código Civil en materia de matrimonio³. Nos proponemos analizar la representación de la homosexualidad en el contexto televisivo de dicha reforma y su contribución en el debate social, su posicionamiento y sus estrategias de negociación de la visibilidad homosexual.

En aquel momento muchos de los programas fueron considerados una verdadera revolución en relación con la puesta en escena de la cuestión homosexual y, en cierto sentido, lo fueron. Pese a que su contraste con otras producciones del ámbito anglosajón haga que las producciones españolas parezcan una propuesta mucho menos arriesgada, una consideración más detenida de sus respectivos contextos podría hacer al lector/espectador cambiar de opinión.

¹ Profesor de la Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad I. Coordinador del Grupo de Estudios de Género y Representación Audiovisual (931614). jcalfeo@ccinf.ucm.es

² Becaria FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Departamento de Comunicación audiovisual y Publicidad I. Miembro del Grupo de Estudios de Género y Representación Audiovisual (931614). bgonzalezgaray@ccinf.ucm.es

³ Esta modificación se conoció popularmente como ‘Ley de matrimonio homosexual’ por ser esta la expresión más extendida en los medios de comunicación que abordaron la cuestión a lo largo de todo el proceso. Esta denominación es incorrecta puesto que lo que caracteriza el proceso legislativo español en esta materia, diferenciándolo esencialmente de iniciativas precedentes, es que no se legislaba de manera específica una nueva modalidad de matrimonio, sino que la ley vigente se extendía a la totalidad de la población, sustituyendo las marcas de género que, en su redacción original, limitaban su aplicación en función del sexo de los ciudadanos. Se sustituye, por ejemplo, los términos ‘marido’ o ‘mujer’ por ‘cónyuge’, y ‘padres’ por ‘progenitores’.

I. EVOLUCIÓN Y MODALIDADES REPRESENTACIONALES

La televisión ha sido en gran medida durante la segunda mitad del siglo XX el foro en el que se han debatido y configurado las identidades sociales. Michèle Mattelart (1982: 96-97) aseguraba que “a medida que un movimiento de contestación del orden social adquiere peso y pasa a ser amenazador para el sistema, la industria de las series de televisión, tanto en su dialéctica como en la realidad social, introduce representantes de dicho grupo en unos papeles que participan directamente en la defensa y en la regulación del orden”. Vamos a ver en este apartado cómo la televisión ha ido negociando, a lo largo de su historia, la representación homosexual. Es decir, qué es lo que se podía mostrar en cada momento, cómo y por qué.

Tomando como referencia las categorías ya empeladas en el caso del cine español (Alfeo: 1997) en el estudio del personaje homosexual masculino y adaptándolas al caso concreto del medio televisivo, diferenciamos cuatro modalidades de representación: oculta, marginalizadora, reivindicativa e integrada.

1. Modalidad oculta

Desde el inicio de las emisiones en televisión hasta el fin del Franquismo, la ficción televisiva simplemente no negociaba la representación homosexual porque era un comportamiento prohibido. Los primeros personajes de los que se tiene constancia aparecen en televisión tras la muerte de Franco. Se trata de personajes episódicos y, por tanto, son representaciones incidentales.

Esta modalidad se caracteriza por sugerir la homosexualidad del personaje sin llegar a expresarlo de forma inequívoca. Recurre a diálogos o gestos ambiguos apelando a los recursos interpretativos del espectador para insinuar la orientación homosexual del personaje. Así, los gestos o la forma de hablar afectada del personaje, los eufemismos en los diálogos o las acciones equívocas se convierten en símbolos que el espectador interpreta dentro de un código extradiscursivo en el que determinadas formas de actuar se asocian estereotípicamente con ser homosexual.

Por ejemplo, en el quinto capítulo de la primera temporada de *Curro Jiménez* (TVE 1: 1976-78) aparece un personaje cuyos afectados ademanes apuntan a una velada homosexualidad. Además, cuando este personaje, llamado Don Félix, ve a un personaje

femenino que, en realidad, es el Estudiante (José Sancho) disfrazado, asegura que “tiene un extraño atractivo que no sabría explicar”. Todos los personajes acaban por equivocación bajo los efectos del opio y afloran entonces sus verdaderos deseos. Es en ese momento de opereta psicodélica cuando Don Félix, mirando un clavel, asegura en voz alta que quizás su vida haya sido un error para, a continuación, señalar sonriente que le encanta descubrirlo y comenzar a hacer carantoñas al Estudiante disfrazado.

Por su parte, la serie *Anillos de oro* (TVE 1: 1983) funciona como bisagra entre la modalidad de representación oculta y la marginalizadora. Por un lado, el séptimo capítulo de esta serie, en el que se aborda el tema estudiado, no ofrece en ningún momento una constatación verbal o visual de la homosexualidad del personaje de Arturo (Tony Isbert). De hecho, incluso se escamotea al espectador la imagen de Arturo con otro hombre cuando la sirvienta entra en la habitación en la que presumiblemente están manteniendo relaciones sexuales. Se utilizan también eufemismos como “delicado” o “sensible” para indicar la homosexualidad del personaje. En este sentido, comparte características definitorias con la modalidad oculta.

Sin embargo, se trata de una serie posterior a *Curro Jiménez* y la forma de representación ha variado. En primer lugar, se aborda específicamente el tema de la homosexualidad en el capítulo y el homosexual es el protagonista de dicho episodio, mientras que en el caso de *Curro Jiménez* era un personaje, además de episódico, secundario, en un capítulo en el que no se trataba de forma monográfica la homosexualidad. Asimismo, mientras que en el capítulo de la serie protagonizada por Sancho Gracia la atracción sexual del personaje era una forma de crear una situación cómica, en *Anillos de oro* la orientación del personaje se plantea de una manera más seria, pero a la vez más dramática y conflictiva. De hecho, su madre le advierte de que “el mundo quiere pareja, un hombre, una mujer, hijos. Todo el que se salga de eso se considera un peligro y se lo hacen pagar”. Por tanto, este ejemplo también reúne características que la acercan a la modalidad de representación marginalizadora.

Desde el punto de vista de la negociación de la visibilidad, la modalidad oculta de representación es la primera en aparecer, ya que, al no plantear el tema frontal e

irrefutablemente y hacerlo a través de personajes episódicos, evitaba la polémica y el posible rechazo de una audiencia poco receptiva a esta realidad social⁴.

2. Modalidad marginalizadora

La modalidad de representación marginalizadora se caracteriza por presentar a personajes también episódicos, que llevan su orientación sexual en secreto y que, por tanto, es el propio discurso, a través de las imágenes o de otros personajes, el que explicita su homosexualidad. Suelen ser, además, personajes marginales y/o asociados a la delincuencia. Por tanto, se trata de un enfoque marginalizador y punitivo: el relato, como trasunto de la propia sociedad, castiga con la muerte, la frustración o la soledad a los personajes homosexuales. Este tipo de representaciones se producen principalmente durante la década de los ochenta.

A esta categoría pertenecen capítulos como el quinto de la serie *La huella del crimen* (TVE 1: 1985), que se tituló “El crimen del cadáver descuartizado” y que se basaba en un suceso acaecido a finales de los años veinte, cuando se encontró un cuerpo humano desmembrado dentro de una cajón que viajó en tren desde Barcelona hasta Madrid. Los tres personajes homosexuales del capítulo tienen un final trágico: uno es el asesinado, otro es su asesino y acaba en la cárcel y el último acaba solo, ya que han matado a su pareja, tras haber sufrido continuas vejaciones por ser homosexual.

Otro ejemplo lo encontramos en *Pepe Carvalho* (TVE 1: 1986). En el quinto capítulo de la serie, un joven travesti que trabaja en un bar de alterne chantajea a un empresario con las fotos de sus encuentros sexuales. Y el octavo episodio, que supone una de las primeras incursiones de personajes lésbicos a la ficción televisiva, está ambientado en una sórdida atmósfera de tráfico de drogas dentro de cadáveres de bebés, en la que uno de los personajes lésbicos, que también acaba muerta, está implicado.

Este tipo de representaciones tienen un enfoque negativo de la homosexualidad, de manera que ésta entraba en el imaginario social a través del discurso de lo patológico, lo trágico o lo criminal.

⁴ Baste revisar a este respecto, en el archivo web de RTVE, las opiniones recogidas en la entrevista a pie de calle de la periodista Rosa María Calaf para el programa *Informe Semanal* emitido en 1981 en el que preguntaba a los transeúntes sobre su opinión sobre la homosexualidad. En ella afloran términos como ‘desgracia’, ‘enfermedad’, ‘perversión’ y las opiniones positivas traslucen un paternalismo condescendiente que a fecha de hoy resultaría inaceptable.

3. Modalidad reivindicativa

a. Integradora

Ya en los años noventa, comienzan a aparecer personajes que reivindican la igualdad de su orientación sexual y relatos en los que son los factores externos a ellos (la sociedad, otros personajes, etc.) los que ponen obstáculos. La ficción sigue centrando las tramas de estos personajes en su orientación sexual y los problemas que les comporta, pero ahora el discurso promueve la tolerancia. Son personajes que van tomando cada vez más protagonismo dentro de las series hasta llegar a ser el personaje principal como ocurría en *Tío Willy*. Además, se trata de personajes que cuentan con rasgos definitorios socialmente valorados como estrategia para facilitar su aceptación, en contraposición con las características esencialmente negativas que presentaban los personajes de la modalidad marginalizadora.

“[E]l gay socialmente reconocido expía su falta en labores caritativas. Es tan rematadamente bueno que da la impresión de pasarse la vida haciéndose perdonar una gravísima falta. Quizás los pecados de todos los ‘homosexuales asesinos’”

(LLAMAS, 1997: 229)

Entre los ejemplos, se cuentan series como *Poble Nou* (TV3: 1994), *Médico de familia* (Telecinco: 1995-99) o *Al salir de clase* (Telecinco: 1997-2002). El tratamiento de la homosexualidad en *Poble Nou* es descrito por Marta Ortega Lorenzo y Montserrat Solsona Pairó (2006) de la siguiente manera:

Las relaciones homosexuales se representan con naturalidad y cuidando mucho la caracterización de los personajes que las mantienen, en este caso Xavier y Daniel⁵. El primero es un poco bohemio y con vida desordenada, pero siempre aparece dispuesto a ayudar a los más débiles y es confidente y cómplice de la protagonista principal y heroína, Rosa. El segundo es un dentista en proceso de divorcio, tiene un hijo y es un hombre culto, sensible y de buena voluntad. En general, cuando los protagonistas saben que Daniel y Xavier son homosexuales no lo aceptan de buen grado. Pero poco a poco son aceptados y apreciados por todos, incluido el más reaccionario de todos los protagonistas, Antonio.

(ORTEGA LORENZO y SOLSONA PAIRÓ, 2006: 557)

⁵ Se trata de una errata. El personaje al que se refieren es al de Eugeni, tal y como ya señalaba la propia autora en su tesis doctoral: El Xavier [...] “cohabita amb l’Eugeni, un dentista divorciat que té un fill.” (ORTEGA LORENZO, 2002: 230).

Por tanto, los personajes homosexuales se articulan ahora como héroes del relato que tienen que superar los obstáculos que impone una sociedad homófoba para conseguir su objetivo final: la integración. Otro ejemplo lo encontramos en *Médico de familia*, en cuya tercera temporada, emitida en 1996, se incorporaba el personaje de Óscar Sanz (José Conde). Se trataba también de un personaje con características de reconocido valor social (médico, bondadoso, atractivo, etc.) que tenía que superar los prejuicios de otros personajes. Por ejemplo, un paciente se niega a que le atienda porque sabe que es homosexual y Borja (José Ángel Egido), el coordinador del centro de salud, le quiere despedir porque cree que hay cosas que no deben ir “aireándose”. Finalmente, en la línea discursiva de esta modalidad, los compañeros deciden apoyarle, amenazan con presentar su dimisión si es despedido y se queda.

Este modelo de representación reclama, por tanto, mayor visibilidad de la homosexualidad en un marco audiovisual heterosexista, aspirando a adoptar precisamente los modelos de comportamiento tradicionalmente heterosexuales (matrimonio, paternidad, etc.).

b. Transgresora

Fuera de los circuitos de televisión comercial generalista, surge este nuevo tipo de representación que toma como modelo series anglosajonas como *Queer as folk* (Channel 4: 1999; Showtime: 2000-05) o *The L Word* (Showtime: 2004-09). Se trata de un modelo que aglutina series de temática homosexual y que se enfrenta al modelo reivindicativo integrador y al integrado. Mientras que los segundos reivindican la igualdad entre homosexuales y heterosexuales, lo que les llevaba a representar a los homosexuales con patrones de conducta heterosexual, los primeros prefieren reivindicar la diferencia, es decir, la posibilidad de no adoptar ese estilo de vida. Además, mientras que las series de los modelos integradores presentaban a un número reducido de personajes homosexuales dentro de un reparto predominantemente heterosexual, las series reivindicativas transgresoras focalizan sobre los personajes homosexuales. Lo cual les permite enseñar un amplio abanico de formas de configurar la identidad sexual. Por tanto, su enfoque entronca con los postulados *Queer* en tanto que difiere de las aspiraciones integradoras. Asimismo, los personajes se liberan de la exigencia de

excelencia de otras modalidades y pueden presentar características tanto positivas como negativas.

Esta modalidad de representación es, cronológicamente, la última en aparecer. Surge en Internet en la segunda mitad de la primera década del 2000 con series como *Lo que surja* (2006), *Chica busca chica* (2007) o *Apples* (2007) y ha tenido su continuación en series como *Sexo en Chueca* (FDF: 2009 y LaSiete: 2010), que ha terminado emitiéndose a través de canales generalistas.

4. Modalidad integrada

En el nuevo milenio los personajes homosexuales en las series de ficción españolas se multiplican y diversifican. Cada vez toman más protagonismo, se desdramatizan más los aspectos relacionados con su orientación sexual y son más cotidianos. El rasgo fundamental de esta modalidad es que presenta a personajes integrados en el contexto social y diegético, por lo que se puede ver como la consecución de los objetivos que se planteaba la modalidad reivindicativa integradora. Los personajes siguen contando mayoritariamente con características positivas que refuerzan su aceptación social, pero la homosexualidad no supone ya un elemento de distorsión, sino una característica más de definición del personaje. Los personajes no se sienten diferentes ni los otros personajes los ven de esa manera. Por tanto, no hay necesidad de entonar un discurso reivindicador ni de sumergirse en el proceso interno de autoaceptación del personaje.

Dos de los ejemplos más significativos de esta modalidad se presentan en las series *Aquí no hay quien viva* (Antena 3: 2003-06) y *Hospital Central* (Telecinco: 2000-). Sus personajes protagonistas se encuentran integrados en un contexto mayoritariamente heterosexual cuyas pautas de comportamiento tradicionales han mimetizado. Así, tanto Mauri y Fernando, como Maca y Esther, por ejemplo, se casan, mantienen una relación monógama y se plantean tener o tienen hijos.

Las modalidades expuestas son categorías permeables y a veces difusas, que pueden coexistir, pero que muestran las diferencias evolutivas de la representación de la homosexualidad. Así, se observa cómo los personajes homosexuales han ido creciendo en número y peso narrativo. Además, se han ido diversificando (por ejemplo, con la inclusión de personajes lésbicos) y han pasado de un modelo de representación que ocultaba la orientación sexual de los personajes a otros en los que era plenamente

visible. Si utilizamos una analogía visual [Gráfico 1], al principio, las representaciones televisivas situaron la homosexualidad detrás de la sociedad, es decir, escondida (modalidad oculta), después pasó a estar en los márgenes, primero (modalidad marginalizadora), y delante, después (modalidad reivindicativa), para terminar ubicada dentro de la sociedad (modalidad integrada). Por último, el enfoque de estos relatos ha cambiado considerablemente pasando de una visión muy pesimista a otra más positiva, incluso idealizada, para acabar siendo más compleja y realista.

CUADRO RESUMEN DE LAS MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA

CARACTERÍSTICAS							EJEMPLO
MODALIDAD		PERIODO	PERSONAJES			DISCURSO	
			PESO NARRATIVO	COMUNICACIÓN HOMOSEXUALIDAD	CARATERÍSTICAS		
OCULTA		2º mitad de los años 70	Episódico	Sugerida	Indiferentes	Ocultación	- <i>Curro Jiménez</i> (TVE: 1976-78)
MARGINALIZADORA		Años 80	Episódico	Relatada	Negativas	Marginalización y castigo	- <i>La huella del crimen</i> (TVE 1: 1985) - <i>Pepe Carvalho</i> (TVE 1: 1986)
REIVINDICATIVA	Integradora	Años 90	Recurrente	Autoafirmativa	Positivas	Reivindicación de la igualdad	- <i>Médico de familia</i> (Telecinco: 1995-99) - <i>Al salir de clase</i> (Telecinco: 1997-2002)
	Diferenciadora	2º mitad de los años 2000	Focalizado	Autoafirmativa	Positivas y negativas	Reivindicación de la diferencia	- <i>Lo que surja</i> (Internet: 2006-) - <i>Sexo en Chueca</i> (LaSiete: 2010-)
INTEGRADA		Años 2000	Recurrente	Autoafirmativa	Positivas	Integración	- <i>Aquí no hay quien viva</i> (Antena 3: 2003-06) - <i>Hospital Central</i> (Telecinco: 2000-)

II. EMERGENCIA TELEVISIVA

En las últimas dos décadas la televisión ha tomado el relevo del discurso cinematográfico en torno a la cuestión homosexual solapándose con él y completándolo.

La ficción televisiva que, al igual que otros ámbitos narrativos, empezó utilizando al personaje homosexual como elemento ejemplarizante, como indicador de los límites del orden establecido que no convenía traspasar so pena de perecer o perder la dignidad y la estima social, ha ido asumiendo una cierta labor pedagógica paralelamente con el proceso de transformación social que cristalizó en España en un modelo de ordenación jurídica que constituye el referente y la aspiración de muchos otros países.

Desde el punto de vista televisivo y antes de entrar en el ámbito de la ficción, resulta revelador uno de los primeros programas que trató de abordar el tema de manera rigurosa; se trata del programa de debate *La Clave* de TVE dirigido por el periodista José Luís Balbín que en julio de 1983 emitió el monográfico '*Homosexuales*'. La composición de la mesa de este debate evidencia las coordenadas del imaginario social sobre la homosexualidad en aquel momento: Jordi Petit (Portavoz del Front d'Alliberament Gai), Enrique Gimbernat (Derecho Penal), Santiago Martínez-Fornes (Endocrinólogo), Kate Millet (Feminista, Artista Plástica), Francisco Alonso-Fernández (Psiquiatra), Gabriel Elorriaga (Diputado Alianza Popular). Los discursos políticos, científicos/clínicos y jurídicos capitalizaban, como no podía ser de otro modo en aquel momento, la competencia para discernir los puntos esenciales de la cuestión. Llama la atención en todo caso la ausencia de un representante eclesiástico, aunque sus posiciones eran claramente recogidas por el diputado conservador.

En aquel momento José Luís Balbín citaba al debate, directa o indirectamente, a todas las instancias históricamente involucradas en el proceso de legitimación de la realidad homosexual y ésta entraba investida del prestigio que el programa *La Clave* tenía entre la opinión pública, especialmente entre la clase media.

Al margen del análisis de contenido de aquel programa y observando la programación a vista de pájaro, lo que destaca es lo que tarda la televisión, en comparación con el cine, en abordar la cuestión en sus programas específicos, ya que, si tenemos en cuenta *Diferente* (Luís María Delgado, 1962), el cine llevaba casi dos

décadas de adelanto. Aducir que la audiencia podría no estar interesada en estas cuestiones choca con las magníficas cifras de taquilla arrojadas por películas como *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), que durante años fue la película más vista en sala del cine español⁶.

Las razones de este desfase son tan variadas como complejas y tienen mucho que ver con la naturaleza específica del medio televisivo, sus dinámicas de producción, sus estrategias de programación, la composición de la audiencia y el propio concepto de audiencia, radicalmente distinto en un escenario como el actual, gobernado por la ley de la oferta y la demanda, del que se manejaba en tiempos del monopolio estatal.

Desde finales del los 70 a la primera década de 2000, prensa, cine y televisión, han desempeñado un papel decisivo en el discurso contemporáneo de legitimación del hecho homosexual, y la sinergia entre los discursos fílmico y televisivo ha sido determinante en la construcción del nuevo imaginario social en relación con esta cuestión.

El cine ha aprovechado su libertad creadora para llevar a la pantalla propuestas arriesgadas apelando a la compresión emocional de personajes y situaciones; de héroes y heroínas trágicos, de gais y lesbianas ejemplares en los que se acentuaban los aspectos que podían ser compartidos por un espectador no homosexual: el afecto, el amor, la lealtad, el temor a ser perseguido, la injusticia o la arbitrariedad de los juicios sociales, y ensalzando su fortaleza y su capacidad para arrostrar su destino.

La televisión, por su parte, siguiendo la estela del medio periodístico, aportó datos para una compresión racional del fenómeno, enfocando luces y cámaras sobre un paisaje humano inicialmente marginal y poco conocido, alimentando el conocimiento del espectador para ir arrinconando al prejuicio señalando con el dedo la ignorancia y recabando la credibilidad de sus formatos más firmemente afincados en la confianza del espectador abordando la cuestión desde el reportaje de fondo, el debate de expertos o el documental televisivo.

Finalmente cine y televisión completaron el proceso, ambos desde la ficción, insertando al personaje en entornos narrativos integrados y para todos los públicos en los que no era más o menos desgraciado o afortunado debido a su condición y en los

⁶ Fuente: ICAA

que, de alguna manera, se revela una cierta pedagogía social que desculpabilizaba al ciudadano/espectador heterosexual de la incómoda presunción de intolerancia homofóbica y le mostraba cómo interactuar con la ciudadanía LGBT en el paradójicamente novedoso territorio de lo cotidiano.

Este planteamiento no pretende obviar la existencia, tanto en cine como en televisión, de los persistentes estereotipos histriónicos. Estos estereotipos existen porque sus referentes también existen; lo que sucede es que el ciudadano ha podido completar el retrato de la gran galería LGBT con otros estereotipos que aportan información complementaria, diversa y, por lo tanto, los medios consiguen ofrecer un retrato que, por diverso, se acerca más a la realidad. “Lo mariquita” es divertido; es parte de su esencia y una forma específica de estar de pie sobre el mundo; pero tanto como pueda serlo “lo marujo” o “lo manolo”, todos ellos reducciones estereotípicas que, por su idiosincrasia espectacular, tienen la virtud de atraernos y hacernos transitar entre la sonrisa y la carcajada. La cuestión no es pretender su extinción narrativa en aras de una mal entendida corrección política, sino integrarlos y hacer que estos estereotipos coexistan en una galería mucho más amplia a fin de evitar que, a falta de otros modelos visibles, el estereotipo sea tomado por verdadero retrato.

Esta sinergia cine-televisión se pone de manifiesto en el hecho de que el cine actuó como punta de lanza también a través del medio televisivo que le abrió sus pantallas a películas como *Muerte en Venecia* (L.Visconti, 1972) o *Cabaret* (B. Fosse, 1972) que fueron emitidas en abril de 1980 en TVE 1 y en enero de 1981 en TVE 2 respectivamente, llegando así a los hogares de millones de españoles y a sectores sociales que, de otro modo, no hubieran accedido a estos contenidos y éste es la auténtica trasgresión del medio televisivo en materia de representación de la realidad LGBT; el haberla sacado del territorio minoritario para colocarlo en pleno *prime time* de las televisiones generalistas.

III. VISIBILIDAD, TRASGRESIÓN Y ESTRATEGIAS DE NEGOCIACIÓN

A fecha de hoy, cuando la integración social avanza con decisión, entre luces y sombras dependiendo de los parámetros del ámbito sociocultural en el que nos movamos⁷, puede resultar sorprendente que un fenómeno, que a principios de los años ochenta no parecía merecer otra cosa que el desprecio manifiesto o la condescendencia paternalista, haya pasado a convertirse en poco más de dos décadas en un estereotipo social integrado como cualquier otro en la ficción destinada al consumo familiar.

La historia de la representación televisiva de la homosexualidad a través de personajes protagonistas es más larga de lo que la memoria inmediata suele indicarnos, pero hablaremos de ella en otro momento; baste decir que arranca hacia 1986 cuando el último capítulo de *Segunda Enseñanza* (TVE 1: 1986) obliga a *releer* toda la serie desde la clave de la revelación de la condición homosexual de uno de sus protagonista masculinos. Desde aquel momento el desarrollo fue muy progresivo hasta la eclosión de 2004 y contempla, hasta la fecha, cuando numerosas series de ficción incorporan personajes gais o lesbianas de diversa entidad en sus tramas, tres hitos importantes que nos pueden servir para comprender, entre otras cosas, las estrategias narrativas de negociación de la visibilidad homosexual en televisión; nos estamos refiriendo a *Tío Willy* (TVE 1: 1998), *Aquí no hay quien viva* (Telecinco; 2003) y *Hospital Central* (Telecinco: 2000), esta última desde su temporada de 2004.

El estatuto de visibilidad alcanzado por la homosexualidad en las televisiones de nuestro país deja perplejos incluso a los analistas de ámbitos con tanta tradición en esta materia como el anglosajón:

“Una oficial de policía lesbiana y su novia forense que se acuestan a escondidas en el trabajo. Una doctora y una enfermera que buscan casa juntas después de retomar su relación. Una mujer joven que se pregunta cómo contarle al que es su novio desde hace ocho años que se ha enamorado de una mujer.

No, no es el argumento de un canal de televisión gay americano, es lo que se puede ver en algunas de las series españolas de prime time más populares. Mientras que el panorama de la televisión americana en *prime time* está prácticamente desierto en lo que se refiere a visibilidad lésbica y bisexual, con muy pocos personajes lésbicos o bisexuales en la televisión generalista y

⁷ Pese al efecto homogeneizador del medio televisivo, siguen manteniéndose diferencias notables en la socialización de la homosexualidad en función, por ejemplo, de si el ámbito es urbano o rural o de si hablamos de grandes capitales o pequeñas ciudades. Sea como fuere, la evolución, aunque desigual, parece avanzar inequívocamente hacia la integración y, cuando surgen incidentes en este sentido, la opinión pública, a través de los medios audiovisuales o impresos, parece alinearse mayoritariamente en contra de las posiciones reaccionarias.

sólo algunos más en la televisión por cable o en los canales Premium, los personajes lésbicos/bi están floreciendo en las series españolas de máxima audiencia”⁸.

(Warn, 2009)

Si contemplamos series como *Queer as Folk* o *The L Word*, repletas de escenas de alta temperatura erótica, de desafíos visuales y de diálogos y situaciones que harían palidecer de envidia a Catulo y a Safo de Lesbos, la ficción española puede parecernos, cuando menos, naïf; sin embargo no debemos fiarnos excesivamente de las apariencias y tenemos que darle la razón a Warn: la ficción española es, en materia de representación de la homosexualidad, definitiva, profunda y radicalmente transgresora, no por la puesta en escena, ni por sus situaciones ni por sus diálogos, sino por el contexto de programación televisiva de la cuestión homosexual.

Como afirma Warn, lo sorprendente de nuestra fórmula es que no se oculta al personaje en franjas horarias desiertas o en canales restringidos o específicamente LGBT, sino que Cata, Mauri, Willy y tantos otros viven sus vidas de ficción ante los ojos del gran público que tiene acceso de este modo, desde la sala de estar o desde el comedor, a la experiencia homosexual, ciertamente *light* en comparación con otras, pero investida del atenuado encanto de lo cotidiano que, por reconocible, deviene también en conciliador.

Se trata de una trasgresión de bata y zapatilla, de andar por casa, pero por ello no sólo no menos eficaz sino que, muy al contrario; su éxito y su proliferación avalan su éxito, y que tiene mucho que ver con la forma en que el discurso reivindicativo LGBT ha sabido ganarse su carta de ciudadanía en la calle y en los foros audiovisuales; un esfuerzo colectivo que ha conseguido la profunda transformación de la opinión pública que se ha vivido en España en las dos últimas décadas.

Hemos mencionado antes tres series, tres hitos en la ficción que van a servirnos de ejemplo para explicar el proceso. En primer lugar tenemos *Tío Willy* (TVE 1: 1998); una serie protagonizada por un actor, Andrés Pajares, cuyas encarnaciones del homosexual amanerado constituyen un referente en el imaginario popular desde la transición a través de decenas de películas. Pajares reelabora el estereotipo, pero no lo modifica en esencia, sino que lo amplía ligeramente gracias a un guión en el que el

⁸ Traducción de los autores. Original en inglés.

personaje no era una mera anécdota, como en las películas a las que nos referíamos, sino el protagonista.

Visto desde la perspectiva que nos ocupa, *Tío Willy* resulta una fórmula perfectamente apta para la negociación con la audiencia televisiva, mayoritariamente heterosexual y poco acostumbrada aún a la realidad LGBT. Ciertamente la puesta en escena de Andrés Pajares remite directamente a algunos de los personajes cinematográficos de finales de los '70 y a los personajes de la tradición cultural más acendrada; afeminados, frágiles, vulnerables y solo cómicamente sexuados; pero la serie introduce aspectos tan novedosos en la época como el matrimonio homosexual, la cotidianeidad de la vida entre dos hombres y sus relaciones, no siempre fáciles, con el núcleo familiar tradicional.

Tenemos, pues, una de las claves; respetar el estereotipo convencional, archiconocido y perfectamente instalado en el imaginario social, permitía dos cosas: su programación en prime time y el abordaje de cuestiones menos habituales en su representación, algunas verdaderamente arriesgadas si se piensa que se trata de una apuesta de carácter comercial en un contexto de libre competencia. Sus resultados de audiencia, probablemente debido a que hacía reír poco a quien deseaba reírse con *Tío Willy* y ofrecía poco avance a quien deseaba avanzar con *Tío Willy* y pese a que la cadena reconocía su capacidad de competir en algún segmento de la audiencia con *Médico de familia*, su emisión apenas duró una temporada⁹.

El segundo hito lo constituye *Aquí no hay quien viva*; una producción de Miramón Mendi para Antena 3 que se pone en antena a mediados de 2003. Esta serie constituye una verdadero punto de inflexión; es la que sabe reconocer que el momento ha llegado y sabe aprovechar el primer impulso de una ola que arranca en 2003 y en cuya cresta va a mantenerse y navegar hasta 2006. La serie hereda una parte importante del paradigma de *Tío Willy*, tenemos a Mauri (Luís Merlo) para encarnar al gay 'con pluma' a la manera tradicional, pero mucho más contenido, que es quien lleva la voz cantante de la pareja que forma con Fernando (Adriá Collado) que encarnará, por su parte, al gay masculino tan esperado por muchos. Ambos conviven y en su esencia constituyen una

⁹ *Anuario de la televisión 2000*, p. 212

metáfora del ambiente gay; el gay visible, autoafirmativo, y el gay invisible, sus dudas, y su ardua tarea de salir del armario.

Lo novedoso y lo más relevante de la serie, además de la introducción de otro estereotipo, es sin duda su interacción con una galería de personajes que, a su modo, representan a una buena parte del espectro social y que, por lo tanto, constituyen una escuela de interacción para la audiencia. Desde la infancia a la tercera edad; desde el licenciado y el profesional liberal hasta el sujeto más elemental, todos interactúan con Mauri y con Fernando y todos juntos muestran cómo convivir con naturalidad en el día a día, limando asperezas y optando por la espontaneidad. Este factor de integración y su dimensión en relación con la cantidad y diversidad de personajes implicados es, nuestro juicio, la aportación más notable y, probablemente, novedosa de *Aquí no hay quien viva*. La respuesta de la audiencia es excelente y la serie va evolucionando, extendiendo el repertorio temático: la autoaceptación, la paternidad, el matrimonio, la fidelidad... y ampliando la galería de personajes; el lesbianismo entra en escena encarnado por Eva Isanta que da vida a Bea.

La clave que aporta esta serie en el proceso negociador es el respeto a los tabúes representacionales asociados a la homosexualidad masculina, a la mirada del espectador no homosexual, como lo hiciera el cine de los 80 y de los 90. Se convierte en elíptico o directamente se evita todo aquello que pueda molestar a esta mirada. Las expresiones afectivas están muy atenuadas, no comparten la cama salvo para dormir juntos o discutir en el dormitorio -recordemos que en *Tío Willy*, Willy y su pareja dormían incluso en camas separadas- y los temas son tratados con exquisito tacto. Mauri y Fernando se comportan e interactúan más como dos compañeros de piso que como una pareja. La homosexualidad permanece casi siempre en el territorio de lo verbal; es aquello que se dice o de lo que se habla o de lo que hablan los demás, pero no aquello que se hace. Mauri y Fernando tienen sin duda más puntos en común en su representación televisiva con Epi y Blas de *Barrio Sésamo* que con Brian y Justin de la versión americana de *Queer as Folk*; sin embargo su aportación al imaginario español es, con toda probabilidad, mucho más decisiva debido a la emisión nacional en *prime time* de la serie que los incorpora y a su abrumadora audiencia¹⁰.

¹⁰ Serie más vista en las temporadas 2003/04 [31'2% de share y 5.449.000 espectadores según el *Anuario de la televisión 2005* (p. 240)], 2004/05 04 [35'7% de share y 6.644.000 espectadores según el *Anuario de*

Por último, y no por ello menos importante, tendríamos el caso de *Hospital Central* que empezó a emitirse en Telecinco en 2000 y que sigue en antena actualmente. En 2004 el lesbianismo, mucho menos visible en general que la homosexualidad masculina, consigue un puesto relevante en las pantallas españolas. Macarena (Maca), encarnada por Patricia Vico, y Esther, interpretada por Fátima Baeza, inician una relación en el hospital en el que trabajan como médico y enfermera respectivamente.

Se ponen de manifiesto en esta serie las diferencias entre las convenciones representacionales de la homosexualidad masculina y femenina. Así como en el caso de Mauri y Fernando todo contacto sexual se omite, en el caso de Maca y Esther, pero sobre todo en el de Maca y Vero (Carolina Cerezuelo), se despliega sin tantas trabas ante la mirada de los espectadores.

La expresión visible del deseo lésbico se encuentra, paradójicamente, entre las acciones representables y aceptadas en la ficción cinematográfica y, por tanto, también en la televisiva, porque forma parte del imaginario del propio deseo heterosexual masculino que es el que, en definitiva, está codificándose en la narrativa dominante. Por esta razón, Maca y Esther pueden besarse, acariciarse o ser sorprendidas en la cama. Es una imagen de algún modo integrada en la retina del espectador, sea o no homosexual. Sin embargo, y desde el punto de vista de la construcción de una identidad lésbica, Maca responde a un estereotipo que, al igual que el de Mauri y Fernando, va a ser modificado y renegociado. La lesbiana ya no es un simple sujeto pasivo, expuesto a la mirada del espectador masculino, sino que es un personaje denso, con un deseo propio y una capacidad clara de alcanzar su satisfacción pero, además de todo esto, implica una conexión emocional y la pareja constituida por Maca y Esther se consolida como la representación más densa de las parejas homosexuales en la pantalla televisiva. Cerrando el proceso, estas dos mujeres se afirman como lesbianas, establecen su relación, conviven e interactúan con personajes no homosexuales en un entorno heterogéneo y renegocian una parte del estereotipo; el que las convierte en seres complejos, emancipados que responden libremente a su propia naturaleza y a su razón.

la televisión 2006 (p. 290)] y 2005/06 [32'4% de share y 5.581.000 espectadores según el *Anuario de la televisión 2005/6* (p. 153)]

IV. CONCLUSIONES

La visibilidad homosexual ha pasado, en el discurso televisivo, como lo hiciera en el cinematográfico, por diferentes fases de representación:

- Oculta
- Marginalizadora
- Reivindicativa (en sus versiones integradora y transgresora)
- Integrada

En poco más de dos décadas ha conseguido instalarse como protagonista en las series de *prime time* en virtud de una estrategia narrativa de visibilización integradora que responde a tres parámetros:

- Respeto inicial de los estereotipos dominantes
- Respeto de los tabúes en la representación sexo/género
- Observación de las convenciones narrativas precedentes

En cuanto a las diferencias en la representación de la homosexualidad masculina y femenina, se aprecian en la televisión las mismas constantes que caracterizan su retrato fílmico (Pelayo, I; 2009): la representación del lesbianismo es más tardío y sigue revelando la huella de una mirada heterodominante –por ejemplo en la absoluta ausencia del estereotipo *butch*-, pero incorpora espacios de libertad narrativa que la misma heteronormatividad coarta en el caso de la homosexualidad masculina.

La apuesta de los programadores y de sus guionistas, anticipando en años conceptos como del matrimonio homosexual, al amparo de la evolución del estado de opinión alcanzado en nuestro país por las reivindicaciones LGBT y su respaldo social, han generado un modelo específico de representación.

La estrategia de la ficción televisiva y su opción por modalidades de trasgresión integradoras frente a transgresiones *Queer* de corte más identitaria como las de series anglosajones más aplaudidas, ha resultado verdaderamente eficaz.

BIBLIOGRAFÍA

ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (1997), *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*, Francisco García García (director), Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

BIFANI-RICHARD, Patricia (2004); “Género y sus transgresiones ¿Contra la norma o contra sí misma?”, en *La ventana*, nº 40, México, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, pp. 7-52.

CAÑAMARES ARRIBAS, Santiago (2007), *El matrimonio homosexual en el Derecho español y comparado*, Madrid, Iustel.

CLARKSON, Jay (2007) “From Norm to Convention: Discourses of Gay Visibility and Degrees of Transgression”, en *Conference Papers - National Communication Association 93rd Annual Convention*, disponible en http://www.allacademic.com/meta/p190285_index.html (recuperado 10/09/2010)

ENGUIX, Begoña (2009) “Liminalities, Borders, Bodies: Gay Identities And Representational Strategies In Contemporary Spain” en *Conference Papers -- Annual Meeting of the International Communication Association*, disponible en http://www.allacademic.com/meta/p298707_index.html (recuperado 05/09/2010)

LLAMAS, Ricardo (1997), *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*, Barcelona, Ediciones de la tempestad.

MATTELART, Michèle (1982), *Mujeres e industrias culturales*, Barcelona, Anagrama.

MORCILLO, Julio (2008), “Emisiones históricas de cine en TVE” (Blog), disponible en: <http://emisionescinetve.blogspot.com/> (recuperado 10/09/2010)

ORTEGA LORENZO, Marta (2002), *Les telenovel·les catalanes Poble Nou i El Cor de la Ciutat: una anàlisi demogràfica i des de la perspectiva de gènere*, Monserrat Solsona i Pairó (directora), Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

PELAYO GARCÍA, Irene (2009); *Retrato fílmico del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Tesis Doctoral dirigida por Juan Carlos Alfeo Álvarez. Defendida el 19 de mayo de 2009.

VVAA, *El anuario de la televisión*, Madrid, Geca Consultores.

WARN, Sarah (2009). “Spanish TV embraces lesbian relationships”, en *Afterellen.com*, disponible en: <http://www.afterellen.com/TV/2009/5/spanish-tv> (recuperado 01/09/2010)

